Nikodinovska, Radica - Trasposizione cinematografica della novella 'Sette piani' di Dino Buzzati, in *Tempo, spazio e memoria nella letteratura italiana*, Aracne editrice S.r.l.(Roma) and University studio press, Thessaloniki, 2012, pp. 320-330.

TRASPOSIZIONE CINEMATOGRAFICA DELLA NOVELLA "SETTE PIANI" DI DINO BUZZATI

> «Two goats are eating up cans containing the reels of a film taken from a best seller. And one goat says to the other, "Personally, I prefer the book!...» (Alfred Hitchcock, 1985:127) [37]

Sin dai suoi esordi la cinematografia ha spesso tratto da innumerevoli opere letterarie o se n'è fortemente ispirata. Quante favole, pièces teatrali, romanzi, racconti e altre forme letterarie hanno conosciuto grande successo come trasposizioni cinematografiche. A volte decidiamo di vedere un film perchè ci è piaciuto il libro da cui è stato tratto, a volte, invece, è proprio il film ad avere un impatto molto forte sulla diffusione e sulla vendita dell'opera letteraria od a determinare la rilettura del romanzo cui si riferisce. A volte poi succede che la trasposizione filmica non convinca lo spettatore perché forse, nel corso della lettura, questi ha immaginato in maniera diversa i personaggi, i luoghi, le situazioni. per cui si sente tradito dal regista. Comunque sia, oggi, la trasposizione cinematografica, grazie soprattutto al sempre maggior interesse dei mass media per la società, partendo da una prospettiva di multimedialità, è un fenomeno molto diffuso che ha acquisito valore di vera traduzione [38].

Il dibattito sulla superiorità del testo letterario originale rispetto al film, ritenuto quest'ultimo un semplice adattamento dell'opera letteraria di partenza, e sul film come opera autonoma rispetto al libro da cui è tratto, si protrae ai giorni nostri e non trova ancora d'accordo numerosi studiosi che se ne occupano[39]. Ci sono molte teorie sulla trasposizione che trattano il problema della fedeltà dal testo di arrivo a quello di partenza avvalendosi degli apporti della semiotica.[40] Ci sembra

---

[37] F. Truffaut, *Hitchcock by Francois Truffaut*, First Touchstone Edition, Published by Simon & Schuster, New York, 1985 (Due capre stanno mangiando la pellicola cinematografica tratta da un bestseller. Ad un certo punto una dice all'altra, "Preferisco il libro!...» Trad. mia)

[38] Il primo ad aver trattato la traduzione da un punto di vista semiotico è stato Roman Jakobson nel suo libro *Saggi di linguistica generale* (1963) dove elabora un modello di traduzione che contempla diversi tipi di traduzione : la traduzione **interlinguistica** (o traduzione vera e propria è un'interpretazione di segni verbali per mezzo di un'altra lingua), la traduzione **endolinguistica** (o intralinguistica, o riformulazione è un'interpretazione di segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua), la traduzione **intersemiotica** o trasmutazione è un'interpretazione di segni verbali per mezzo di segni di sistemi di segni non verbali).

[39] François Truffaut nella rivista *Cahiers du cinéma*, in un articolo del 1954, intitolato "Une certaine tendance du cinéma français" espone la sua convinzione sulla totale autonomia del film rispetto all'opera letteraria da cui trae l'argomento polemizzando con chi affermava il contrario.

[40] Secondo Charles Sanders Peirce, padre della semiotica, il testo di partenza e la sua traduzione entrano in una catena di interpretanti in continua proliferazione, orientata in modo unidirezionale e irreversibile.

opportuno ricordare alcuni degli studiosi che hanno dato i loro preziosissimi contributi tra cui, in primo luogo, Roman Jakobson, uno dei maggiori linguisti del XX secolo, con la sua proposta di analizzare un'opera d'arte attraverso la ricerca di una dominante che regola, determina e trasforma tutte le altre componenti nel testo, che sono quelle linee di coerenza semantica del testo che diventano dominanti anche nel testo tradotto. Umberto Eco **(**2003:229) [41], seguendo la scia di Peirce, sostiene che le traduzioni in generale, e prime fra tutte quelle di tipo intersemiotico, si basano sul principio di interpretanza, in quanto il segno che viene trasposto in un altro non è oggetto di un meccanico passaggio da un sistema ad un altro, ma viene interpretato da chi porta avanti il processo. Egli, inoltre considera la traduzione intersemiotica un adattamento poichè la presenza delle immagini trasforma il testo di partenza, esplicitando l'implicito.

Della trasposizione cinematografica si sono occupati anche Cortellazzo e Tomasi[42] i quali affermano che la fedeltà assoluta è impossibile e nemmeno richiesta. Chi riscrive deve reinventare, privilegiando alcuni aspetti, variando elementi diegetici, tematici, ha la possibilità di sottolineare aspetti del testo trasposto, coglierne nuovi, aggiungere nuove letture e interpretazioni.

In merito alla fedeltà della versione cinematografica al testo di partenza si è espresso anche Andrè Bazin[43] (1999: 134), critico cinematografico francese, padre spirituale di François Truffaut e uno dei più importanti teorici della cinematografia, affermando che una traduzione per essere fedele non deve necessariamente rispettare in modo preciso il testo di partenza, ma ne deve riprendere lo spirito, partendo dalla ricerca di necessari modelli equivalenti. Egli infatti raccomanda di pensare alla traduzione dalla letteratura al cinema non come a un film che sia degno del romanzo, ma come a una nuova opera che potenzia quella originaria .

Nel nostro contributo, prendendo in considerazione quanto detto sopra, faremo il confronto tra la novella *Sette piani* di Dino Buzzati e la sua trasposizione filmica con lo scopo di capire il legame esistente tra il film e il racconto, individuare i comuni denominatori tra le due opere, le modifiche, le aggiunte o le sottrazioni che sono state fatte, le caratteristiche del linguaggio delle due opere confrontate, l'organizzazione dello spazio e dei luoghi, in che modo *i diversi codici del linguaggio cinematografico hanno modificato la natura ecc.*

La novella *Sette piani* dello scrittore italiano Dino Buzzati è stata pubblicata per la prima volta il 1 marzo del 1937 nella "Lettura" (n.3), supplemento mensile letterario del "Corriere della sera", quotidiano per il quale lo scrittore

---

41 Umberto Eco , *Dire quasi la stessa cosa* , 2003.
42 S. Cortellazzo e D. Tomasi , *Letteratura e cinema* , 1998.
43 *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1999, vol. II, p. 134).

lavorava allora già da dieci anni. Nel 1942, Buzzati l’ha integrato alla sua prima raccolta di racconti *I sette messaggeri*, con il titolo di *Sette piani* , che è rimasto il suo titolo defiinitivo.

Il regista Giorgio Strehler, cofondatore del *Piccolo Teatro* di Milano, ha suggerito a Dino Buzzati l’adattamento della novella “*Sette piani”* al linguaggio teatrale. Buzzati, spinto anche dal suo grande amore per il teatro, ha accettato questa sfida e ha personalmente lavorato sul copione teatrale nel 1952. Nella primavera del 1953 (15 maggio-24 maggio: 12 recite) la pièce tetarale “*Un caso clinico”* (Buzzati stesso ha cambiato il titolo della novella), è andato in scena al *Piccolo Teatro* di Milano con la regia di Strehler e con Tino Carraro nel ruolo del protagonista l’ingegner Giovanni Corte.

Nel 1955, invece, il pubblico parigino ha potuto ammirare la pièce teatrale “*Un cas interessant”* per il volere di Albert Camus, noto scrittore francese e di Georges Vitaly, comico, regista, fondatore e direttore di diversi teatri francesi. L’adattamento della novella “*Sette piani”* porta il timbro di Albert Camus il quale esprime la cua concezione personale del rapporto con la morte. Il testo originale ha subito varie modifiche in linea con la filosofia di Camus il quale ha voluto mettere in risalto altre priorità esistenziali e morali ma anche letterarie. Nonostante le modifiche che ha fatto Camus ha cercato di salvaguardare la poetica buzzatiana.

In seguito alle trasposizioni teatrali della novella “*Sette piani*”, nel 1967 si realizza anche la sua trasposizione cinematografica 1967 per il volere di Ugo Tognazzi, ormai famoso attore, che per il suo esordio come regista, si presentò al pubblico italiano con il film “Il fischio al naso*”,* interpretato insieme a Franca Bettoja e Marco Ferreri.

Nella nostra analisi partiamo dalla novella “*Sette piani”* il tema centrale della quale è la malattia, mai nominata, del protagonista di nome Giuseppe Corte, avvocato di professione, malattia che lo condannerà a una degradazione progressiva, ma anche alla marginalizzazione, all’alienazione e in seguito alla morte, per il gioco di un perfido meccanismo medico presentato come machiavelico. La grande originalità del testo consiste nel far corrispondere a ogni piano della casa di cure, ce ne sono sette, uno stadio di malattia, secondo una progressione decrescente controllata dalla volontà dei medici, in particolar modo da un certo professore Dati, l’inventore della cura che si praticava lì, il progettista dell’intero impianto. Cosi, dal settimo al primo piano, per i pazienti, trasportati da un piano all’altro contro il loro volere, aumenta la gravità della malattia la quale, da benigna, diventa mortale. È per questo che la storia raccontata è anche quella di una caduta, fisica e morale, storia di una discesa fatale verso la morte, allo stesso tempo letterale e allegorica, ma anche storia della sofferenza di un uomo castigato, in qualche modo, dall’umiliazione che gli infligge sia la malattia sia i medici, nelle mani di cui è un semplice giocattolo. Il tema del viaggio si inscrive in una

dimensione verticale e inteso come metafora di tutta l'avventura esistenziale. Come in molti altri racconti buzzatiani, riscontriamo questo tema nell'attesa angosciosa e nel sentimento di assurdità provati dinnanzi alla condizione di mortalità divisa da tutti gli uomini. È doveroso precisare che la novella è frutto di un'esperienza personale, vissuta e considerata come traumatizzante. Infatti nell'anno 1935 Dino Buzzati è stato operato per una dolorosa mastoidite e ricoverato in ospedale per parecchi giorni. Ha subito più settimane di trattamenti intensivi ed è stato vittima di complicazioni dentarie. Questa esperienza che gli ha lasciato ricordi amari e che incute in lui considerazioni pessimiste sulla medicina, fu il motivo principale per la redazione della novella, scritta in un soffio[44]. Ma la polemica presente nel racconto attorno alla figura umana e morale del medico il quale, nell'immaginario buzzatiano non è guaritore di uomini ma il boa sadico, è rafforzata nell'autore dall'ossessione duratura e riccorrente, quella della malattia dovuta all'esperienza traumatizzante: la morte del padre, deceduto dal cancro nel 1920, quando Buzzati aveva appena quattordici anni.

Tuttavia, la "percezione"dolorosa di certe situazioni e l'angoscia che esse hanno potuto generare hanno spesso condotto lo scrittore a superare l'emozione di esperienze individuali e di fantasmi personali verso una testimonianza narrativa di natura morale. È il caso di *"Sette piani"* dove l'allegoria fa da supporto al progetto di una satira sociale della medicina, del suo potere e delle sue menzogne, che riconduce alla dennuncia di tutti gli abusi del potere.

La trasposizione cinematografica della novella "*Sette piani*" dal titolo "*Un fischio al naso*", diretta dal grande attore Ugo Tognazzi, ha diviso il pubblico e la critica italiani. La maggioranza comunque, secondo le citiche, ha apprezzato moltissimo la performance dell'attore Tognazzi, ma non ha accolto con altrettanto entusiasmo il Tognazzi regista[45]. Dalla scheda del film, che riportiamo qui di

---

[44] *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio- settembre 1971,* Mondadiori, Milano, 1973

[45] Riportiamo due critiche che consideriamo più rappresentative :

"*Incerto fra Buzzati, Kafka e Evelyn Waugh, il ricordo del Caro istinto, è vivo nella seconda parte, cioè tra allegoria, incubo e satira contemporanea, Tognazzi finisce per combinare un'opera confusa nel significato ultimo e sempre a rischio di perdersi per troppe strade diverse. Ciò nulla toglie all'efficenza complessiva dell'impianto spettacolare e della sensibilità di interprete di Tognazzi, ad un'opera d'attore non facile*." Ernesto G. Laura, Bianco e Nero, Roma, n. 7/8/9, luglio-agosto-settembre 1967.

"[...] *Tognazzi attore batte, di molte larghezze, il Tognazzi regista. Poco male: un bravo attore vale assai di più che un mediocre, o anche un discreto regista. Se potremo avere anche il secondo, tanto meglio (e una prima prova non può essere lasciata senza appello). Se no teniamoci ben stretto il primo, perché su di lui, e giustamente, il cinema italiano fa motto affidamento*". Paolo Valmarana, Il Popolo, Roma, 22 aprile 1967.

seguito, si può dedurre che alla sua realizzazione ha lavorato una squadra di ottimi artisti e tecnici.

IL FISCHIO AL NASO

Genere: Commedia

Anno: 1967

Durata: 108'

Regia: Ugo Tognazzi

Scritto da (in ordine alfabetico) : Rafael Azcona (sceneggiatura): Dino Buzzati (storia); Alfredo Pigna (sceneggiatore) ; Giulio Scarnicci (sceneggiatore); Renzo Tarabusi (sceneggiatore); Ugo Tognazzi (sceneggiatore)

Cast: Ugo Tognazzi, Olga Villi, Alicia Brandet, Tina Louise, Franca Bettoja, Gigi Ballista, Gildo Tognazzi, Marco Ferreri, Riccardo Garrone, Alessandro Quasimodo

Prodotto da : Henryk Chrosicki, Alfonso Sansone, Ugo Tognazzi

Musiche originali : Teo Usuelli

Fotografia : Enzo Serafin

Montaggio : Eraldo Da Roma

Architetto-scenografo : Giancarlo Bartolini Salimbeni

La prima cosa che colpisce la nostra attenzione, vedendo la scheda del film, è il primo cambiamento formale operato dal regista, il “Sette piani” è diventato “Un fischio al naso”. Mentre nella novella il protagonista principale è Giuseppe Corte, di cui sappiamo solo che di professione fa l’avvocato, ma non abbiamo nessuna informazione sulla sua vita privata, nella trasposizione cinematografica invece il nome del protagonista è Giuseppe Inzerna, proprietario di un grande impero industriale, creato grazie alle sue geniali innovazioni tecnologiche per la produzione di carta per usi più svariati. Inzerna è un uomo di piacevole aspetto, con una carriera brillante, sicuro di sé stesso, un pò presuntuoso, circondato dagli ultimi gridi della tecnologia (in linea con il boom economico in Italia degli anni ’60 e con il consumismo come modello di sviluppo economico) il cui motto principale è “*produrre consumare e gettare via”* e il suo imperativo economico “ […] *più consumare più produrre, più produrre più lavorare più arricchire, più arricchire più consumare* [….]. Inzerna è anche uomo di mondo, contento della sua vita perfetta fatta di ricchezze, di famiglia, persino di un’amante, contento di guidare la sua costosa macchina (aggiunta dal regista Tognazzi quasi per ristabilire un contatto con la moderna temporalità) in compagnia del motivo musicale conduttore del film, una vecchia filastrocca lombarda con il ritornello "*Oggi tocca a me, domani tocca a te, non si sa perchè*", parole che preannunciano il destino del

protagonista. Questo quadro idilliaco viene incrinato da un fastidioso fischio al naso di cui non riesce a liberarsene. Tovatosi nella clinica “Salus Bank”, per presentare l’ultimo modello di lenzuolo di carta, si lascia convincere dal direttore a ricoverarsi nella moderna clinica di lusso, la quale, a prima vista, gli parve un posto paradisiaco (belle infermiere, corsi di relax, quadri d’autore, bellissimi mobili e tante altre comodità) dove, nonostante il trattamento di riguardo dal personale della clinica, gli uomini in cura non sono altro che dei numeri, lo stesso Giuseppe Inzerna diventa il numero 515. A differenza di Giuseppe Corte della novella, il cui viaggio verso la morte inizia al settimo piano, quello dei “quasi sani”, e prosegue verso il primo piano, quello dei moribodni, nella trasposizione cinematografica la progressione dei piani è rovesciata, si comincia dal primo piano mentre l’ultima “stazione” è situata al settimo piano. Il ricco industriale Inzerna è libero di convocare in clinica il consiglio d'amministrazione, di ricevere la moglie, la figlia, il padre e perfino l'amante la quale, in seguito, benché sana, lo raggiunge in clinica inventandosi una singolare malattia (il piede destro che spesso si addormenta). Nel frattempo il padre di Giuseppe, che contesta il materialismo del figlio, riprende la gestione dell'azienda e progetta il ritorno all’attività iniziale, produzione di santini e di immagini sacre, fiutandovi un buon affare a causa dell’atmosfera post-conciliare. Nel film, attraveso le figure femminili si ironizza anche su un altro aspetto della società moderna: l’emmancipazione femminile e la libertà sessuale (la moglie lo tradisce con un collaboratore, la figlia rimane incinta e va ad abortire all’estero).

Una notte, preso dalla disperazione e sentendosi intrappolato nel sistema machiavellico dell’ospedale, Inzerna tenta la fuga ma all’improvviso si accorge che il bel giardino della Salus Bank si è trasformato in un labirinto[46], con un intrico di passaggi e di ambienti che gli impediscono di orientarsi, e finisce per imbattersi in un altissimo muro che circonscrive un altro spazio chiuso senza una via d’uscita. Nel labirinto chiuso l’errare è guidato, predestinato ad uno scopo, obbediente a delle regole del labirinto così come Giuseppe Inzerna viene azionato dalle fila invisibili del destino. Errando per i vialetti del giardino-labirinto Inzerna ha la visione di una giovane donna nuda che fa il bagno nel laghetto, forse la Parca che presiede il suo destino e contribuisce a materializzare l’universo intermediario tra la vita e la morte. Dal momento che gli infermieri lo ritrovano e lo riportano nella clinica la sua ascesa verso i piani superiori si svolge con una vertiginosa velocità. Le sue certezze, il suo senso di superiorità, la sua presuntuosità si dissolvono quando si rende conto che il telefono nella stanza (che deve dividere con altri

[46] Il labirinto, nella letteratura, è considerato una forma canonica della situazione umana, un mito situazionale, uno spazio interno isolato rispetto all’ambiente circostante in cui, il malcapitato è costretto ad affrontare uno dei problemi più pressanti dell’esistenza umana, quello della scelta, ben consapevole che solo una delle vie è quella giusta. Se la sbaglia entra nel vortice dell’implaccabile errore. Nasce cosi una nuova immagine del labirinto che diventa luogo della perdizione.

mortali) al V piano, l’unico mezzo di comunicazione con il mondo esterno, è fasullo e serve solo per indicare l’ora esatta. Un altro momento nuovo introdotto nella trasposizione cinematografica è l’impianto di ibernazione dei pazienti nell’ambito di un progetto di ricerche sull’immortalità. La salute di Inzerna peggiora il che impedisce i medici a proseguire con l’ibernazione. Egli, al risveglio, si ritrova al VI piano, in un ambiente sterile e arido, quasi in un mondo irreale fatto di assurde pareti e paraventi e di gelidi androni mortuari, con il prete al suo capezzale che ha il compito di preannunciargli la prossima “partenza”. Al VII piano, invece, l’ultima tappa del viaggio di Inzerna, il regista e gli sceneggiatori, per dare una lettura atea e materialistica all’adattamento cinematografico, assegnano al barbiere il compito di dare, con tinture e lozioni, l’estrema unzione a Inzerna. Avendo finito il suo lavoro, il barbiere, prima di lasciare solo Inzerna, gli porge un piccolo specchio che rappresenta un altro spazio chiuso, eterotopico secondo la definizione di Foucault, nel quale, pur coincidendo con un luogo (o non luogo), chi si specchia non si trova effettivamente.[47] Mentre nella novella la morte di Giuseppe Corte viene annunciata dall’oscuramento della stanza e dal calare delle persiane: “*Ma come mai la stanza si faceva così buia? Era pur sempre pomeriggio pieno. […] Voltò il capo dall’altra parte e vide le persiane scorrevoli, obbedienti a un misterioso comando, scendevano lentamente, chiudendo il passo alla luce*”, nella trasposizione cinematografica, invece, il triste evento è annunciato dall’atmosfera irreale creata dal gioco di luci e ombre e dall’arrivo dell’elicottero della “Salus Bank” (moderno carro funebre) che sorvola la clinica in attesa di portare via il corpo esanime di Giuseppe Inzerna. Prima di voltare il capo e di chiudere gli occhi Inzerna, guardandosi allo specchio, senza forza né voglia di reagire e incredulo della sorte che gli è toccata e delle forze misteriose e imprevedibili che si sono prese gioco di lui, mormora con un filo di voce: “*Chi l’avrebbe detto, per un fischio al naso!”* .

Liberatosi un posto al primo piano, ecco che un nuovo giovane paziente si presenta alla” Salus Bank” dove “NESSUNO È SANO E NESSUNO È MALATO” e dove “NON SI MUORE CHE IN UN ATTIMO DI DISTRAZIONE” [48], un altro nuovo momento introdotto nella trasposizione filmica. L’ingranaggio dell’impianto della “Salus Bank” continua la sua marcia.

Nella tabella, qui di seguito, partendo da alcune categorie di confronto, riportiamo le convergenze e le divergenze tra la novella “*Sette piani”* e il suo adattamento cinematografico “*Un fischio al naso”.*

Genere	**Novella**	**Film (Commedia)**

[47] Lo specchio simboleggia anche la porta che si apre verso un altro mondo, nel caso di Inzerna verso un altro universo legato al regno dei morti.

[48] Si tratta di due scritte affisse nei corridoi della clinica considerate una forma di avvertimento.

Titolo	***Sette piani***	***Un fischio al naso***
La tematica di base	• Dramma del destino, la vita che trascina inesorabilmente l'uomo, contro la sua volontà, verso la morte; • Spaccato critico di una realtà della società moderna come appare agli occhi di Buzzati.; • Dennuncia di tutti gli abusi del poter. Una messa in scena delle forze motrici che si oppongono concretamente alla libertà, alla volontà e all'ambizione di ogni uomo.	• Satira sociale, spaccato critico di una realtà della società moderna, consumistica, arrogante, allienata, vista attraverso l'occhio acuto del regista Tognazzi; • Dennuncia di tutti gli abusi del potere. Una messa in scena delle forze motrici che si oppongono concretamente alla libertà, alla volontà e all'ambizione di ogni uomo. • Dramma del destino, la vita che trascina inesorabilmente l'uomo, contro la sua volontà, verso la morte.
Personaggio protagonista	• **Giuseppe Corte, avvocato**, paziente che nel corso della narrazione si evolve e modifica il proprio stato d'animo, condannato senza appello, senza speranza di salvezza, alla morte e alla degradazione totale.	• **Giuseppe Inzerna, ricco imprenditore**, uomo di mondo, paziente che nel corso della narrazione si evolve e modifica il proprio stato d'animo, condannato senza appello, senza speranza di salvezza, alla morte e alla degradazione totale.
Personaggi di contorno	• Il personale e i malati dell'ospedale; • il medico, *deus ex machina*, sentenzia la	• Inzerna è presentato al centro di una serie di tre cerchi, di cui il primo è rappresentato dai membri della sua famiglia, il

	discesa (dal settimo al primo piano) di G. Corte nei piani-gironi infernali, senza ritorno.	secondo dai suoi amici e collaboratori mentre il terzo e l’ultimo dal personale, dai malati della clinica, dal prete e dal barbiere. • il medico, *deus ex machina*, sentenzia la salita (dal primo al settimo piano) di G. Corte nei piani-gironi infernali, senza ritorno; • la seducente dottoressa che, servendosi di inganni, lo convince a intraprendere la sua ascesa verso i piani superiori, cioè nel “nulla”; • il prete a cui non si chiede di dare il conforto religioso a Inzerna ;. • il barbiere al VII piano sostituisce nei ruoli il prete; • il nuovo giovane paziente che occuperà il posto di Inzerna.
Luoghi	• Città qualunque, non nominata; • Ospedale a sette piani (casa di cura, sanatorio e bianco edificio a sette piani sono altri termini che lo scrittore usa nella novella per indicare lo stesso luogo).	• Città qualunque, non nominata; • Clinica “Salus bank” a sette piani, situata su un promontorio che dovrebbe significare l’elevazione e il distacco dalla vita precedente, la frattura anche fisica con

		il mondo da cui il protagonista proviene.
Spazio, **Organizzazione dello spazio**	• Surreale, onirico; • Distribuzione dei malati piano per piano a seconda della gravità partendo dal settimo verso il primo considerato l'ultima stazione; • Ogni piano rappresenta uno spazio chiuso, come un piccolo mondo a sè, con le propprie regole.	• Surreale, onirico; • I malati divisi in sette progressive caste in ordine inverso rispetto alla novella, cioè le forme più leggere al primo piano e quelle disperate al settimo e l'ultimo piano; • Ogni piano rappresenta uno spazio chiuso, come un piccolo mondo a sè, con le propprie regole.
Malattia **Sintomi**	• non nominata; • febbre costante, eczema, processo distruttivo delle cellule, senso di debolezza generale.	• non nominata; • fischio al naso, tessuto mucoso infiammato, extrasistole, eczema sulla schiena, febbre 37,7, forma tachicardica complessa, dispnea, screzi renali, senso di debolezza generale.
Codici cromatici	• Piani superiori: bianco, chiaro e lindo; • Il I piano: buio che anticipa la conclusione tragica.	• Piani più bassi: policromo; • Al IV e al V piano: bianco prevalente; • Al VII piano: gioco di luci e ombre .
Lessico **Sintassi** **Battute**	• Il lessico è comprensibile, non formale;	• Il lessico cinemtografico sostituisce alla parola, nella sua organizzazione strutturale di frasi e periodi, l'inquadratura, la sequenza, il montaggio;

	• La sintassi è semplice ed i periodi brevi.	questa forma espressiva è più sintetica e veloce di quella scritta. • La sintassi è semplice ed i periodi brevi, • Non identiche
Semiotica	• omogenea: testo scritto.	• sincretica: supporti visivi e sonori (immagini, scritte, parole, rumori e musica).
Sottrazione		Il treno come mezzo di trasporto usato da Giuseppe Corte per recarsi in ospedale.
Aggiunta di personaggi, luoghi e motivi		• Familiari (padre, moglie e figlia) • Collaboratori e amici • l’amante • la dottoressa ingannatrice • Il prete • Il barbiere • la donna nuda nel parco • Il labirinto • Il telefono fasullo • Ibernazione • Lo specchio • L’elicottero
Condensazione		• Del tempo di ascesa tra il IV e i piani superiori
Chiave di lettura	Atea	• Atea e materialista

I denominatori comuni	• La tematica di base seguendo però un ordine diverso • Il significato metaforico della clinica

Dall'analisi si può concludere che nel passaggio dal piano dell'espressione della novella a quello del film non esiste una perfetta traduzione, dato che si tratta di due sistemi semiotici aventi proprie caratteristiche. Il lettore, nel corso della lettura, deve raffigurarsi luoghi, personaggi e fatti sconosciuti. Nel film, invece, le immagini contengono necessariamente tutti quei particolari che nella versione letteraria non sono sempre ben specificati, come il volto de personaggio e la sua postura, l'abbigliamento, le scritte, le parole, i rumori e la musica i quali, insieme, danno vita alla forma espressiva. L'elemento audio-visivo suscita nello spettatore il coinvolgimento di più organi legati all'immagine, al suono, ai rumori e alla musica ai quali è esposto contemporaneamente mentre la lettura del testo non sollecita nel lettore l'attenzione di più sensi. Questa differenza nell'attenzione può influire in una maniera o nell'altra sul rapporto del messaggio con il pubblico, da una parte in quanto spettattore e dall'altra in quanto lettore.

Oltre alle differenze del genere a cui appartengono i due testi, il regista introduce nella trasposizione cinematografica della novella delle modifiche anche di tipo formale tra cui il titolo del film, il nome e la professione del protagonista, l'ospedale che diventa la clinica, le cause che porteranno il protagonista a intraprendere il viaggio verso la morte, il sistema numerologico simbolico di Buzzati rovesciato. La trasposizione cinematografica della novella "Sette piani*"* è caratterizzata anche dall'aggiunta consistente di materiale completamente nuovo, come si può dedurre dalla tabella, che servono a sottolineare gli aspetti comici ed al tempo stesso struggenti della novella, conservando comunque la sottile ironia del grande scrittore. Questi sono elementi prinicipali che ridefiniscono il fantastico allegorico nella novella che è molto sobrio, trasformandolo in un fantastico meno interiorizzato e più visionario. Ugo Tognazi, regista, attore e uno degli sceneggiatori della trasposizione cinematografica della novella "Sette piani", è riuscito a costruire una commedia fedele al mondo buzzatiano, privilegiandone ovviamente alcuni aspetti e dandone una sua particolare interpretazione.

Concludiamo con le parole del critico francese François Truffaut, il quale, riguardo alla questione della fedeltà o meno di un film rispetto all'opera letteraria da cui è stato tratto, afferma che è "*un falso problema: si può essere fedeli e autonomi e originali, ma anche aderenti al testo e banali", dato che si tratta di due strutture narrative differenti, due modi di raccontare*." [49]

[49] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma,* Éditions du Cerf, Paris 1958-59, vol. I, p. 19.

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, A., *Qu'est-ce que le cinéma,* Éditions du Cerf, Paris 1958-59

BUZZATI, D., *Boutique del mistero,* Mondadori, Milano 2001

BUZZATI, D., *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu* (luglio - settembre 1971), Mondadori, Milano 1973

CORTELLAZZO, S. e TOMASI, D., *Letteratura e cinema,* Roma-Bari Laterza 1998

ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa,* Bompiani, Milano 2003

JAKOBSON, R., *Saggi di linguistica generale* , Feltrinelli, Milano 2002

Studi buzzatiani, Rivista del centro studi Buzzati, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa- Roma 2001

TRUFFAUT, F., *Hitchcock by Francois Truffaut*, First Touchstone Edition, Published by Simon & Schuster, New York, 1985

TRUFFAUT, F., Une certaine tendance du cinéma français, **in** *Cahiers du cinéma* N. 31, Paris 1954

<www.culture.gouv.fr/culture/.../truffaut.htm>

<http://id.erudit.org/iderudit/008711ar>